Claudia Viggiani

Basilica dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino
Nuove scoperte e ipotesi

Estratto dalla rivista Arte Medievale
anno V - (2006), 1 - pagine 131-140

Basilica dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino
Nuove scoperte e ipotesi

Claudia Viggiani

Durante la ricerca d'archivio da me condotta per approfondire lo studio di alcune opere medievali conservate nella basilica dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino,[1] ho rinvenuto alcuni documenti che hanno reso possibile la straordinaria scoperta di una pittura murale ancora conservata in un piccolo ambiente – non accessibile dalla chiesa – situato in fondo alla navata laterale destra, oltre il campanile.

Per quel che attualmente è possibile vedere, la parete dipinta sembra essere parte della controfacciata, delimitata, da un lato, da un tramezzo innalzato in epoca imprecisata e dall'altro, dal muro esterno della basilica [1].

Il vano nel quale si trova la pittura e al quale si accede solo attraverso un'apertura lungo il lato verso il giardino pubblico è alto 442 cm circa, largo 93 cm circa e lungo 350 cm circa. Il muro perimetrale è in mattoni, spessi dai 2 ai 4 cm, disposti in corsi orizzontali. La malta distribuita in strati alti lisciati a finta cortina, la mancanza di stilatura e il modulo che non supera i 32 cm. lasciano supporre una datazione del manufatto al XII secolo.

Il tramezzo in rottura con il dipinto presenta invece una struttura di incerta datazione, anche se la fondazione a sacco potrebbe risalire all'epoca medievale [2].

Sul lato opposto alla parete affrescata è stato eretto - forse nel XVIII secolo - un altro muro in mattoni che separa lo stretto vano dalla navatella destra della chiesa.

In alto è presente un solaio in cemento armato del XX secolo.

La porzione di pittura attualmente visibile si estende sulla parete per un'altezza di 400 cm circa e una larghezza di 93 cm circa; un foro presente nel tramezzo ha consentito di misurare lo spazio compreso tra questo e un altro muro, quello forse del campanile, che si trova a circa 90 cm di distanza. Il totale della larghezza della superficie dipinta potrebbe quindi corrispondere a 180 cm.

Il primo dei documenti ritrovati e che, come già detto hanno condotto al presente studio, è una lettera, scritta nel 1965 dall'Ufficio Speciale del Genio Civile per le Opere Edilizie della Capitale e indirizzata alla Soprintendenza ai Monumenti per il Lazio, nella quale si specifica che durante i lavori per il consolidamento della torre campanaria, «è stato rinvenuto una parte di affresco in ottimo stato di conservazione».[2] Una successiva missiva, inviata nello stesso anno al soprintendente, fornisce dati più precisi sull'ambiente all'interno del quale, a quell'epoca, il dipinto veniva a trovarsi, «un'intercapedine … tra torre e muri della chiesa», e sulla datazione dell'«affresco» che, secondo il restauratore incaricato del sopralluogo, mostrava «caratteristiche del tardo '300».[3] Nel testo non è specificato in che modo fosse stato possibile entrare nel vano, ma si può ipotizzare che ciò sia avvenuto attraverso il solaio soprastante, visto che l'attuale accesso dal Giardino degli Aranci è stato aperto solo in occasione di un sopralluogo successivo.[4]

Poco dopo aver ripristinato il varco dell'ingresso all'«intercapedine», «venuto a conoscenza di tale apertura», il Comune di Roma invitò però l'Ufficio Speciale del Genio Civile per le Opere Edilizie della Capitale a ristabilire «lo stato quo ante lavori», impedendo così sia il procedere degli studi sia l'intervento di restauro sul dipinto.[5] Forse è questo il motivo per il quale dell'opera pittorica si è perso il ricordo fino alla recente riscoperta.

La ricerca di un dipinto o di un ciclo di pitture raffiguranti la vita di sant'Alessio è stata già in passato oggetto di miei studi ed approfondimenti che hanno consentito di rinvenire un altro importante documento conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano.[6] Nel testo della Visita Apostolica si ricorda, *a latere Evangelij,* un altare dedicato alla Vergine *deipara*, della quale un'immagine, egregiamente dipinta con altre sacre pitture rappresentanti la vita di sant'Alessio, era collocata *pro icona sub fornice*. Nei pressi dell'altare in pietra, coperto da una tela cerata e chiuso da un cancello in legno, *decenter* dipinto, si trovava la scala sotto la quale – secondo la tradizione – Alessio visse per diciotto anni.[7] È quasi certo che l'altare suddetto sia stato quello che i testi antichi collocano nella cappella del braccio destro del transetto e che l'immagine della Madonna e le storie di sant'Alessio siano andate distrutte nel 1674, anno in cui l'abate Angelo Francesco Porro decise di rinnovare la cappella per porvi la più amata e venerata icona della *Madonna di sant'Alessio*, sino a quella data situata sull'altare maggiore, «in un antichissimo ciborio».[8] Nello stesso documento dell'Archivio Segreto Vaticano i due altari *a lateribus* del portale maggiore sono appena citati, poiché risultano abbandonati e utilizzati solo in occasione della festività del santo.[9]

L'unico testo che sembrerebbe fare riferimento al dipinto rinvenuto nell'intercapedine è quello del Piazza che, nel 1703, descrivendo «nel fine della Chiesa» un'effigie «al naturale» di sant'Alessio, la definisce «molto antica» e ricorda che «la mirano con molta devozione».[10]

Nell'*Inventario de Santi Bonifazio, ed Alessio di Roma*, stilato nel 1726, molti anni dopo il trasferimento dell'immagine della *Madonna di sant'Alessio* ed, evidentemente, anche della scala sotto la quale il santo visse, non è menzionata nessuna pittura ed è citata solamente la «Cappella della Scala di Sant'Alessio» con la scala «rinserrata in una conserva di legno intagliato ed indorata con vetri sotto dipinta l'Imagine del detto Santo di sopra un baldacchino di raso rosso con frangie di seta rossa…».[11] Questa cappella era molto probabilmente quella nella navata sinistra, accanto al portale d'ingresso della basilica, fatta edificare da Pandolfo Savelli alla fine del XIII secolo, e già conosciuta come Cappella di San Giacomo apostolo.[12]

Da questi ultimi documenti risulta evidente che tra il XVII e il XVIII secolo non si dava importanza al nostro dipinto che, attualmente, risulta collocato in un ambiente piuttosto ristretto. Si può quindi ipotizzare che il piccolo vano fosse destinato ad una devozione più intima e che sia stato chiuso in una data imprecisata, presumibilmente già nel corso del XVII secolo. È ancora più probabile che l'affresco facesse parte di una più ampia decorazione della controfacciata primitiva e che, successivamente, a causa di lavori di consolidamento o rifacimento del campanile, sia rimasto nascosto dalla struttura di quest'ultimo. È quasi certo che nel XVIII secolo, durante i lavori di ristrutturazione della chiesa, resisi necessari per il sopraggiungere di gravi problemi statici, l'ambiente sia stato oggetto di modifiche da parte dell'architetto Tommaso De Marchi che, per innalzare il pilastro angolare della navata, fece murare l'ingresso al vano dalla chiesa.[13]

Dal testo e dalla pianta pubblicati da Nerini nel 1752 si riesce a ricostruire in maniera abbastanza precisa la forma della chiesa primitiva, forse edificata già in epoca paleocristiana e ricostruita nel XII secolo.[14]

1. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata.

La chiesa romanica presentava, all'esterno, un atrio e un portico sorretto da sei colonne e, all'interno, un impianto basilicale a tre navate di uguale altezza, separate da alti muri con finte gallerie sopra le navi minori; otto colonne sostenevano nove archi per lato. La copertura era a capriate, poggiate direttamente sulla muratura. Nella navata laterale, a sinistra del portale, era sistemata la Cappella di San Giacomo con il cosiddetto *Cenothaphium Honoris IV*.[15] A destra dell'entrata si trovava un ambiente quadrangolare, ricavato nel vano al piano terreno della torre campanaria, alla parete esterna del quale era addossato l'altare del Crocifisso. Il transetto, largo quanto le navate, e il coro erano rialzati di quattro gradini rispetto alle navate stesse. Nel braccio destro del transetto si apriva infine una cappella che nel XVII secolo assunse una forma ellittica.

A conferma di una datazione dell'architettura della chiesa all'epoca medievale, i muri risalenti alla metà del XII secolo sono ancora visibili sulla parete che separa la nave centrale dalla navatella destra.[16]

La torre campanaria, su base quasi quadrata e inserita nella navata destra, è appoggiata alla controfacciata e occupa solo parzialmente l'ampiezza della navata stessa, lasciando libero uno spazio verso il muro perimetrale della chiesa.

Costruito interamente in laterizio, il campanile si eleva su cinque ordini, di cui i due inferiori con doppie monofore – alcune cieche – e i tre superiori con doppie bifore. I piani sono sottolineati da una cornice composita a sette aggetti, che si ripete in forma semplificata anche nell'imposta degli archi.

La torre si caratterizza per la mancanza dei consueti ornamenti in maiolica, porfido e serpentino, propri dell'epoca d'oro dei campanili romanici di Roma, e presenta cornici minori assai semplici. L'esistenza di una superficie muraria minima tra l'estradosso degli archi delle finestre e il cornicione che divide ogni settore, nonché la presenza di capitelli dai fianchi schiacciati e bassi, permettono inoltre di ipotizzare una cronologia compresa tra la fine del X secolo, quando la chiesa fu trasformata in grande monastero da Sergio, vescovo di Damasco, giunto in Italia per sfuggire alle persecuzioni arabe e la fine del XII secolo, quando la basilica fu interessata da grandi lavori di ristrutturazione, come documentato ancora dall'esistenza di murature dell'epoca.

Nell'interessante studio effettuato da Serafini nel 1927, la tecnica costruttiva dell'esterno della torre campanaria risulta omogenea «da terra al tetto» e pertanto riferibile allo stesso periodo. All'interno, la struttura era costituita da «due parti distinte» e di conseguenza databile in epoche diverse.[17] Lo studioso, che vide il campanile prima dei drastici lavori di apertura del nuovo ingresso del convento, poté constatare che all'interno la parte inferiore della torre campanaria era in diretto contatto con il muro della navata mediana della quale aveva la stessa altezza («la parte inferiore è in diretto rapporto col muro della navata mediana della basilica antica, e giunge in altezza sino al livello estremo di esso»). Mentre esternamente la parte inferiore della torre stessa corrispondeva alla base e all'ordine delle bifore, «tuttavia senza un vero riferimento a tali linee esterne», all'interno essa era divisa in due piani, mediante due volte a crociera, che completavano «un sistema di pilastri angolari, collegati da archi sovrapposti».[18]

L'ambiente sottostante il primo soffitto a volta, «completamente isolata dal vano superiore», originariamente, sempre secondo Serafini, era in comunicazione con la chiesa e ne costituiva forse un «oratorio». Al vano tra le due volte si accedeva per mezzo di una scala, ricavata nello spessore del muro di nord-ovest; nel piano superiore, quello sopra la prima copertura a volta, la scala si sviluppava su sezioni d'arco, «all'intorno sulle pareti interne, girando prima sui lati di sud-est e di sud-ovest, poi, oltrepassata la seconda volta, sulle altre pareti sino alla cella campanaria».

È quindi presumibile che il campanile più antico, eretto al tempo di Sergio di Damasco (forse al di fuori del complesso ecclesiastico vero e proprio), sia stato inglobato nella chiesa nel XII secolo e ampliato con l'erezione degli ordini superiori. È anche plausibile che il dipinto sulla controfacciata, forse realizzato poco prima della ricostruzione della chiesa in epoca romanica (come in San Clemente), sia stato nascosto a causa della nuova sistemazione del campanile, vicino al quale si è venuto così a creare il piccolo vano oggi scoperto.

Il tramezzo addossato all'affresco, potrebbe infine essere stato innalzato nel 1936, anno in cui Muñoz sollecitò la realizzazione «dell'intercapedine lungo il fianco della chiesa di Sant'Alessio per proteggere le murature dall'umidità, in particolare dopo l'impianto del nuovo giardino».[19]

Il dipinto

La parete antica è affrescata su due registri figurati, inquadrati entro una cornice a bande rosse, contenente elementi ornamentali policromi [1].

I due partiti figurativi, che si sviluppano in orizzontale, rappresentano, nella parte superiore, un santo, sulla sinistra, e un angelo, sulla destra. Nella zona inferiore è dipinta un'architettura, di fronte alla quale, sulla sinistra, si scorge la figura di un altro angelo, forse inginocchiato [3].

La zona più bassa della parete mostra invece una decorazione simile a quella di un *velum*, del genere presente in altre pitture murali romane e laziali di epoca medievale.

Il santo, molto probabilmente Alessio 'pellegrino', è rappresentato a figura intera, leggermente rivolto verso l'angelo che egli indica con il braccio sinistro levato; nella mano destra stringe un bastone e in vita ha appesa una borsa [5]. Il volto, ravvivato sulle guance da un tenue colorito rosso, è delimitato da una corta barba e da una folta capigliatura che scende, ciocca per ciocca, fin sopra le spalle. Il capo è circondato da una grande aureola; l'espressione dolce del viso, sottolineata dai grandi occhi rivolti verso sinistra, è in contrasto con la piccola bocca serrata; sopra una tunica tagliata sotto il ginocchio indossa un mantello rosso, chiuso sotto il collo e decorato, all'altezza delle spalle, da due elementi circolari simili a spille.

L'immagine dell'angelo, raffigurato con una grande aureola, è tagliata dal tramezzo in rottura con il muro [6].

La composizione architettonica in basso, lineare e semplificata, mostra un edificio con ampie aperture, sormontato da una diafana cupola sostenuta da esili colonne che ricordano quelle delle più evolute fasi decorative di III e IV stile pompeiano. L'architettura, che ricorda una *scenae frons* romana, rimanda anche agli edifici isolati, a volte riuniti da drappi, delle pitture bizantine [4].

Non va trascurato il carattere simbolico di questa architettura che doveva avere a Roma numerosi antecedenti, soprattutto nella miniatura e nella decorazione bizantina dove l'effetto delle strutture esili e decorative si fondava proprio sull'inconsistenza formale. Le colonnine sono decorate a spirale e ricordano, nonostante la forte semplificazione, quelle della *Pergula* costantiniana, provenienti secondo la tradizione dal Tempio di Salomone di Gerusalemme.[20]

L'uso di colonne spiraliformi, evocative del Tempio e della Terra Santa in luoghi di particolare valore religioso, ebbe origine nell'arte palestinese di epoca ellenistica e si mantenne costante sino al Medioevo, sia in opere architettoniche sia in codici miniati.

Il sistema utilizzato per riportare sulle pareti le figure e i motivi ornamentali dell'affresco sembra a prima vista quello della sinopia presente sull'arriccio e sull'intonachino.

Il dipinto risulta realizzato prevalentemente con la tecnica della pittura a calce che consente di stendere i pigmenti sull'intonaco asciutto o quasi. Questo sistema ha consentito al pittore di ottenere una composizione raffinata, con ombreggiature e velature sovrapposte, che difficilmente potevano essere completate in un'unica, veloce stesura.[21]

La decorazione è stata compiuta dall'alto verso il basso, per successive fasce orizzontali, corrispondenti alle 'pontate', ovvero alle porzioni murarie raggiungibili dal piano dell'impalcatura, che sembrano in questo caso solo due. Un taglio orizzontale, individuato fra la zona mediana e la decorazione sovrastante della parete, sembrerebbe essere la traccia evidente della pontata.

Tra le opere prodotte nell'ambito del Medioevo romano, giunte sino a noi grazie a inaspettati ritrovamenti degli ultimi cinquant'anni, la pittura aventinese sembra conservare ancora

2. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata, zona inferiore, particolare.

3. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata, particolare.

quegli strati ultimi e più superficiali di colore che altrove sono andati sistematicamente perduti.

Il registro più alto, attualmente il meglio conservato in quanto non aggredito dall'umidità, consente inoltre una lettura del dipinto che stilisticamente e tecnicamente può essere datato alla seconda metà del XII secolo.

I soggetti raffigurati porterebbero all'identificazione, nella parte alta della parete, di una sequenza di santi e angeli e, nel registro inferiore, di una scena narrativa della vita di sant'Alessio, santo particolarmente legato a Roma.

Le origini della leggenda di sant'Alessio si collocano verso la fine del V secolo in Siria, nella *Vita* dell'anonimo 'Mar Riscia', 'l'Uomo di Dio'[22] che, la sera delle sue nozze, fuggì a Edessa per intraprendere una vita ascetica.[23] Dopo aver vissuto mendicando davanti alla chiesa della città siriana, e sentendosi oramai vicino alla morte, l'uomo rivelò le sue origini al sacrestano: egli era nato a Roma, intesa come la «nuova Roma, la Roma d'Oriente, Costantinopoli»,[24] ed era l'unico figlio di genitori nobili e ricchi, che aveva abbandonato per recarsi in Oriente. Quando venne successivamente a conoscenza della morte dell''Uomo di Dio', il sacrista si recò dal vescovo Rabbla che, accorso sulla tomba del povero mendicante, non trovò che le sue vesti. Il corpo era miracolosamente scomparso.

Questa antica leggenda, dopo essersi diffusa in Oriente, attraverso numerose versioni armene, etiopiche, arabe e greche, tra il VI e il IX secolo, giunse a Costantinopoli, arricchita di nuovi importanti elementi: l'uomo ebbe un nome, Alessio, e come lui anche il padre, Eufemiano, e la madre, Agle; il luogo di nascita fu identificato in Roma e la sua morte datata ai tempi degli imperatori Arcadio e Onorio (395-408).

Una successiva leggenda greca ampliò la più antica *Vita* costantinopolitana con nuovi dati: Alessio, dopo aver trascorso diciassette anni a Edessa, era tornato a Roma – su indicazione ricevuta da un'immagine della Vergine – ed era stato accolto nella casa paterna, senza essere stato però riconosciuto. Alloggiato sotto una scala, dove visse per altri diciassette anni, l'uomo era morto stringendo tra le mani una lettera indirizzata a papa Marciano (mai esistito) al quale il santo aveva affidato il racconto della sua vita.[25]

In Occidente la leggenda di sant'Alessio arrivò, dapprima, in Spagna dove, agli inizi del X secolo, fu redatta la più antica versione del testo giunta sino a noi e, successivamente, alla fine dello stesso secolo, a Roma, dove il culto di sant'Alessio ebbe grande sviluppo in seguito all'arrivo di Sergio, arcivescovo di Damasco. Il metropolita, profugo a Roma nel 977, aveva ottenuto da papa Benedetto VII il monastero annesso alla chiesa di San Bonifacio all'Aventino che, da allora (986), assunse l'intitolazione anche a Sant'Alessio. Sergio fondò una nuova comunità monastica, mista di elementi greci, che seguivano la regola di san Basilio, e latini, che seguivano quella di san Benedetto. Nel convento furono accolti, tra gli altri, Adalberto, vescovo di Praga, suo fratello Gaudenzio, Bruno di Querfurt, Leone, arcivescovo di Ravenna e san Pier Damiani.

La comunità assunse per decenni un ruolo di primo piano nella vita religiosa di Roma e non solo, e si trasformò, nell'arco di poco tempo, in un vero e proprio centro propulsore di vita cristiana, costituente la base dell'evangelizzazione dei popoli di origine slava nonché di quelli ancora da convertire nel resto d'Europa. Il monastero divenne probabilmente anche il maggiore centro di diffusione della stessa storia alessiana nell'Occidente latino.[26]

La leggenda dell'ormai nota vicenda di sant'Alessio, con il tempo, si era andata arricchendo di aspetti particolari, più o meno fantasiosi, che ne avevano accresciuto straordinariamente la fama; essa divenne tale da assorbire in un'unificante integrazione le varie 'storie' già entrate e diffuse nella altre leggende. Ne derivò un misto di elementi combinati in una felice fusione di nessi storici e leggendari, religiosi e profani, popolari e aristocratici, romani e orientali. Nella nuova leggenda latina, Alessio si era sposato nella basilica romana di San Bonifacio e nella stessa basilica risultava essere stato sepolto. Il pontefice non era più Marciano bensì Innocenzo, in perfetta sincronia con gli imperatori Arcadio e Onorio.

Nella versione latina, redatta – a partire dalla leggenda greca – probabilmente all'epoca di Sergio o del suo successore Leone (dal 981), se ne precisavano quindi l'alta origine nobiliare, il ruolo decisivo del papa nel suo riconoscimento dopo la morte e la rilevanza di Roma quale luogo di nascita, di morte e di sepoltura del santo.

La 'storia' di Alessio – nata come testo edificante contenente in sé elementi legati ai riti di iniziazione, al distacco dalla famiglia, alla morte come passaggio obbligato per rinascere a nuova vita – ben si adattava inoltre alla spiritualità monastica che reagiva alla decadenza morale dei decenni precedenti e che corrispondeva in parte agli ideali del movimento di riforma della Chiesa, meglio nota come Riforma gregoriana.[27]

A partire dall'XI secolo numerosissime trascrizioni della leggenda del santo si diffusero in tutto l'Occidente cristiano e la *Vita di Sancti Alexis* divenne un testo fondamentale dei leggendari presenti soprattutto nei monasteri e nelle cattedrali.[28] Testimonianze di grande rilievo sull'efficacia e sulla popolarità della leggenda di Alessio sono le versioni poetiche in volgare, tra i primissimi testi letterari romanzi, che nell'XI secolo si registrano in lingua francese e, nel secolo successivo, in lingua italiana.[29] Già nel 988 Adalberto da Praga aveva composto un'omelia dedicata alla rettitudine del santo[30] e nell'XI secolo Pier

4. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata, particolare.

Damiani scrisse un sermone, rivolto ai coniugati, ammoniti a seguire l'esempio dei genitori del santo.[31]

La larga diffusione, soprattutto in Francia, della storia alessiana può essere letta, in un primo momento, in sintonia con la propaganda papale svolta già dall'abate Leone, legato papale in Francia, e, in seguito, con il movimento riformatore, in particolare cluniacense che – preannunciando la Riforma gregoriana – andava diffondendosi in Europa in quel periodo. Proprio in Francia nei calendari degli inizi del XII secolo risultano numerosi i riferimenti alla festività di Alessio (17 luglio) anche se non sono documentate messe proprie del santo prima della metà del XV secolo.[32] Una raccolta di *Miracula* dell'XI secolo fu edita dai Bollandisti.[33]

Oltre ai testi letterari, il culto di sant'Alessio è documentano dalle reliquie conservate nelle chiese romane e a Montecassino, Praga, Bologna, Bergamo, Parigi, Colonia; una cappella gli fu dedicata nel monastero di St. Albans in Inghilterra, da cui proviene il celebre salterio illustrato che tramanda la vita anticofrancese (XII secolo).[34] È questa una delle prime attestazioni iconografiche, dopo gli affreschi di San Clemente a Roma (XI secolo), che già presentano i principali attributi di Alessio: il bastone da pellegrino, la scala, la lettera in mano. Altre pitture sono indicate a Tum in Polonia.[35]

Nel tentativo di collocare cronologicamente il dipinto nella chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio, la via apparentemente più semplice, quella cioè dei raffronti stilistici, non si presenta agevole poiché gli accostamenti possibili coprono un lungo periodo di tempo compreso tra l'XI e il XIII secolo. I dipinti medievali con i quali poter effettuare i paragoni più pertinenti sono essi stessi casi di datazione controversa.

Per quanto concerne l'iconografia non sembrano invece esserci dubbi. Nella chiesa aventinese era normale che vi fossero opere raffiguranti la vita del santo dal momento che il suo corpo, affidato alla cura dei monaci benedettini che rimasero nel convento sino al 1231, era venerato nella chiesa stessa. Sembra infine certo che un ciclo pittorico esteso, illustrante la vita del santo fosse presente, come già detto, anche nella cappella nel braccio destro del transetto.

I monaci benedettini molto probabilmente devono aver commissionato l'affresco sulla controfacciata della chiesa, in un periodo in cui mancavano committenti laici e il potere era fermamente nelle mani della burocrazia pontificia, sostenuta in particolare da Montecassino, la cui abbazia era la chiesa madre dell'ordine benedettino.

I più importanti cicli pittorici dell'XI e XII secolo devono essere letti alla luce dei cambiamenti religiosi e politici che portarono alla nascita di nuovi poteri nel territorio italiano ed in particolare in quello laziale, dove Montecassino per tutto il Medioevo fu centro vivissimo d'irradiazione culturale. Lo stesso monastero benedettino dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino fu, tra l'XI secolo e la metà del XII, un'importante sede per copisti, tutti clericali, in grado di svolgere un'attività di produzione libraria.

È probabile che il pittore del dipinto sulla controfacciata aventinese sia stato uno degli ultimi esponenti di quel gruppo di artisti attivi a Roma e nel Lazio, dalla fine dell'XI secolo sino al secolo successivo, nell'ambito di quel *Renouveau paléochrétien*, volto al recupero di motivi decorativi e figurativi della tradizione classica.[36] È significativo quindi che i modelli pittorici e testuali usati nella chiesa siano gli stessi elaborati durante la

5. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata, Santo e Angelo.

6. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata, Santo e Angelo, particolare.

Riforma gregoriana, sulla base di originali paleocristiani, al fine di far rivivere, attraverso le immagini, lo spirito e l'ideologia della Chiesa primitiva.

Il dipinto mostra forti analogie stilistiche e decorative con coeve opere pittoriche romane e laziali. In particolare è possibile notare similitudini con i cicli realizzati nella basilica di San Clemente a Roma, nella chiesa di Santa Maria Immacolata in Ceri e nella chiesa di Sant'Anastasio in Castel Sant'Elia a Nepi, cicli nei quali i pittori tentarono, nonostante la medesima struttura su registri sovrapposti, di diversificare la presentazione delle scene traendo spunto da esempi antichi.

L'esistenza di una scuola romana è evidente anche nell'uso che i pittori fecero degli stessi colori, come il giallo e il rosso, adottati per le vesti e per l'apparato ornamentale.

L'organizzazione complessiva della decorazione aventinese, con *velum* nella zoccolatura, scena narrativa al centro e teoria di figure nella parte superiore, riprende lo schema compositivo dell'affresco dipinto, alla fine dell'XI secolo, sulla muratura che chiude l'intercolunnio nella navata centrale della chiesa inferiore della basilica di San Clemente a Roma. Sia il pannello, illustrante gli episodi conclusivi della vita di sant'Alessio, derivato molto probabilmente da un ciclo dettagliato di miniature, forse una 'leggenda' illustrata, sia le distrutte pitture presenti nella cappella del braccio destro del transetto nella chiesa dell'Aventino potrebbero essere stati i modelli dai quali l'artista della controfacciata ha preso l'ispirazione per la composizione generale dell'affresco. Andato perduto il testo figurativo con la vita di Alessio nella chiesa aventinese, il confronto più diretto che oggi si possa fare è quello con gli affreschi in San Clemente, considerati da Hélène Toubert, il «prototipo della scuola pittorica romana».[37]

Il pannello in San Clemente è suddiviso in tre registri, ciascuno dei quali bordato da una cornice propria di colore rosso; tra il registro inferiore e il mediano è presente una fascia decorata con motivi vegetali stilizzati. Nella chiesa aventinese invece, mentre il registro più in basso presenta il medesimo semplice inquadramento con fascia rossa, la parte superiore è delimitata da una cornice più articolata, identica a quella presente sullo zoccolo della parete d'ingresso della chiesa di Santa Maria Immacolata in Ceri:[38] due fasce rosse delimitano una banda mediana di colore scuro, decorata con una sequenza di losanghe, intersecate con cerchi tangenti tra loro e ornati con elementi floreali di colore bianco [7].

Il registro superiore del pannello in San Clemente presenta solo in parte la decorazione originaria che vede raffigurato *Cristo in trono* tra gli arcangeli Michele e Gabriele e i santi Clemente e Nicola. Proprio questi ultimi, rappresentati frontalmente, vestiti con pesanti tuniche, nell'atto di essere presentati a Cristo, seduto al centro, ricordano l'immagine di Alessio che nella chiesa aventinese è mostrato nell'atto di indicare la

7. Roma, Santi Bonifacio e Alessio, controfacciata, particolare con cornice.

figura alla sua sinistra. La condizione frammentaria del registro superiore di San Clemente non consente però ulteriori confronti. Nella sezione centrale, che illustra episodi conclusivi della leggenda di sant'Alessio, dall'incontro con il padre fino alla sua morte, altre analogie sono visibili tra il mantello rosso di sant'Alessio e quello dei soldati in San Clemente, così come la forma del bordo della veste del santo nella chiesa aventinese ricorda quella del papa in San Clemente. La casa di Eufemiano, vero e proprio sfondo architettonico lineare nel dipinto di San Clemente, pur presentando elementi strutturali, quali le esili colonne dorate e tortili nonché la copertura con tetto e cupola rossi, ripresi poi in Santi Bonifacio e Alessio, risulta qui concepita secondo criteri spaziali ancora incerti rispetto all'edificio che nel dipinto aventinese è rappresentato di scorcio, seguendo una buona intuizione prospettica.

Alcune generiche relazioni si possono notare con gli affreschi eseguiti nel primo ventennio del XII secolo, nella chiesa di Castel Sant'Elia a Nepi e, in particolare, nel linearismo delle vesti, nei gesti e nella resa calligrafica dei capelli dei *Seniori* e dei *Profeti* ai lati delle finestre del transetto.

Una ulteriore e interessante somiglianza si può individuare tra la figura di sant'Alessio e quelle dei profeti, realizzati tra il 1140 e il 1150, sull'arcone absidale della chiesa di Santa Maria in Trastevere. L'immagine di Isaia, sulla sinistra, rivela molte affinità con il sant'Alessio aventinese: entrambe le figure sono monumentali, isolate e inquadrate entro partiti decorativi; i volti hanno occhi grandi, definiti da linee marcate e i capelli scendono sino alle spalle; i colli sono celati dalle barbe e le bocche serrate; i corpi sono rivolti verso destra e le braccia, elevate alla stessa altezza, volgono nella stessa direzione. Ambedue i personaggi indossano una tunica che scende pesantemente verso terra, e che termina in basso con un orlo squadrato (riccamente ornato in Santa Maria in Trastevere, come era forse un tempo anche quello in Santi Bonifacio e Alessio dove si vede ancora la fascia con il fondo dorato). Un mantello, nel caso di Alessio, e una stola, nel caso di Isaia, ricoprono i busti e gli arti superiori che, svelati solo parzialmente, lasciano vedere le fitte, ma non troppo numerose pieghe delle vesti.

La similitudine tra le due opere romane consente di avanzare un'ipotesi di datazione del brano pittorico aventinese ad un'epoca di poco posteriore alla messa in opera del mosaico absidale della chiesa trasteverina, compiuto probabilmente in seguito allo scisma iniziato nel 1130 e conclusosi otto anni dopo. La grave frattura avvenuta in seno alla Chiesa di Roma con la duplice elezione e consacrazione dei pontefici Innocenzo II e Anacleto II fu sanata tra gli altri anche da Bernardo di Chiaravalle, uno dei più grandi mistici di tutta la tradizione monastica benedettina. La decorazione del catino absidale di Santa Maria in Trastevere, secondo Tiberia, mostra proprio l'influsso determinante dei suggerimenti dati da san Bernardo al committente del mosaico, identificato nello stesso papa Innocenzo II.[39]

Un ciclo musivo così importante dovette avere sugli artisti dell'epoca un effetto travolgente, soprattutto in seno al monachesimo benedettino del quale il convento dei Santi Bonifacio e Alessio era una delle roccaforti a Roma.

La pesantezza dei contorni, la semplicità del modellato, costruito con il rincorrersi di poche linee guida, la dignità compassata ma inespressiva dei volti dai grandi occhi sgranati dell'affresco aventinese si possono infine mettere in relazione con i dipinti realizzati sull'arco trionfale dell'abbazia benedettina di Santa Maria a Monte Dominico di Marcellina presso Tivoli e con quelli conservati nel vestibolo dell'avancorpo sopraelevato dell'abbazia – di fondazione basiliana e poi benedettina – di San Giovanni in Argentella presso Palombara Sabina. Medesime soluzioni stilistiche di gusto ellenizzante avvicinano

quindi il dipinto della controfacciata ad altri cicli pittorici compiuti, all'inizio del XIII secolo, secondo Gandolfo, nell'ambito di una «tradizione sabina».[40]

La datazione degli affreschi di Marcellina, realizzati con ogni probabilità tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII secolo, sopra una precedente decorazione della fine dell'XI secolo,[41] potrebbe costituire un termine *post quem* per la datazione del dipinto aventinese il cui stile, privo della fitta rete di lumeggiature geometriche in grado di rendere dinamici i panneggi, risulta ancora lontano dalla vena di bizantinismo, già lievemente accennato proprio nei cicli di Marcellina e Palombara, e totalmente caratterizzante la temperie artistica legata ai pontificati di Innocenzo III e Onorio III.

È pertanto possibile datare il dipinto sulla controfacciata della chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio alla seconda metà del XII secolo, probabilmente dopo la realizzazione del mosaico sull'arcone absidale in Santa Maria in Trastevere e prima dei cicli 'laziali' di Marcellina e Palombara Sabina, che potrebbero aver consentito, ad artisti minori, di 'esportare' stilemi di un gusto ellenizzante, forse già consolidato a Roma nella chiesa aventinese. In questo modo l'affresco sulla controfacciata dei Santi Bonifacio e Alessio consentirebbe di fare parzialmente luce sulla cronologia, ancora poco chiara, della pittura romana e laziale nei decenni che precedono l'arrivo delle maestranze monrealesi nel cantiere di San Pietro in Vaticano e di quelle veneziane nel cantiere di San Paolo fuori le mura.

NOTE

Il presente articolo è frutto di una ricerca che ho potuto svolgere grazie all'impagabile aiuto dell'architetto Paolo Barbato senza il quale non sarebbe stato possibile effettuare i numerosi sopralluoghi che hanno permesso di rintracciare il dipinto e verificarne lo stato di conservazione. Vorrei esprimere inoltre la mia più profonda gratitudine al prof. Alessandro Tomei che, con preziosi suggerimenti, mi ha incoraggiato e seguito durante la stesura di questo saggio. Un grazie speciale va infine agli architetti Maria Richiello e Oliva Muratore per i loro amichevoli consigli.

[1] I risultati dello studio sono stati pubblicati nel volume *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, a cura di O. Muratore, M. Richiello, Roma 2004.
[2] Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici, il Paesaggio e per il Patrimonio Demoetnoantropologico di Roma, documento del 3 aprile 1965.
[3] *Ibid.*, documento del 13 ottobre 1965.
[4] All'epoca del rinvenimento del dipinto, ritenendo che esso fosse stato parzialmente «coperto da un muro della torre campanaria» che gli era stato addossato, la soprintendenza propose un intervento di «smussatura» dell'angolo stesso della torre al fine di «liberare» la parte della pittura rimasta nascosta. Si consigliò inoltre di intervenire sul dipinto e di ingrandire, rendendolo «permanente», il passaggio provvisorio aperto per l'occasione lungo il muro perimetrale della chiesa, sul lato del giardino pubblico.
[5] *Ibid.*, documento del 25 ottobre 1965.
[6] Archivio Segreto Vaticano, Congregazione Visita Apostolica, n. 3, ff. 23r-25v, *Visitatio Ecclesia Sancti Alexij Die 15 Februarij 1628*.
[7] *Ibid.*, f. 23v.
[8] C. Viggiani, *Opere medievali e rinascimentali all'interno della chiesa*, in *La storia e il restauro*, p. 104.
[9] Archivio Segreto Vaticano, Congregazione Visita Apostolica, n. 3, f. 23v.
[10] C.B. Piazza, *La gerarchia cardinalizia*, Roma 1703, p. 673.
[11] Archivio Segreto Vaticano, *Inventario de Santi Bonifazio, ed Alessio di Roma*, 21, n. 39.
[12] Viggiani, *Opere medievali e rinascimentali*, p. 107.
[13] Cfr. S. Carbonara, *La chiesa: ricerca storica e lettura architettonica dai restauri settecenteschi agli interventi del XX secolo*, in *La storia e il restauro*, p. 62.
[14] Nerini sostiene che l'origine della chiesa sia riferibile all'epoca di papa Sisto III (432-440), cfr. F. M. Nerini, *De templo et cenobio sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*, Roma 1752, p. 62. L'ecclesiastico riferisce di aver visto *opus mixtum* nel muro meridionale della chiesa e vicino al campanile: «*Etenim antiqui huius ecclesiae muri…propre turrim campanariam alternis ordinibus constant tophorum et laterum*». Secondo Monaci e Duchesne l'edificazione della chiesa è avvenuta tra la fine del VI secolo e il principio del VII, al tempo della dominazione bizantina, cfr. A. Monaci, *Regesto dell'abbazia di S. Alessio*, Roma 1905, p. 4 e L. Duchesne, *Les légendes chrétiennes de l'Aventin*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», X, 1890, p. 233. Secondo Krautheimer nel Settecento erano ancora conservati nella basilica non solo i resti paleocristiani ma anche testimonianze più antiche, reimpiegate nella chiesa del XII secolo, cfr. R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, I, Città del Vaticano 1937, p. 41.
[15] Cfr. Viggiani, *Opere medievali e rinascimentali*, p. 107.
[16] Cfr. M. Richiello, *La chiesa e il complesso conventuale dalle origini al XVII secolo*, in *La storia e il restauro*, pp. 43, 54 nota 42.
[17] A. Serafini, *Le torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma 1927, I, pp. 209-211.
[18] Nelle torri campanarie i soffitti a volte furono impiegati sia per motivi strutturali sia per creare al piano terreno un ambiente protetto dagli agenti atmosferici. Il campanile della Chiesa di San Crisogono conserva ancora la volta del piano terra mentre nella Basilica di San Marco è presente un soffitto voltato sotto il primo piano di trifore. Cfr. A.E. Priester, *The belltowers of medieval Rome and the architecture of renovatio*, Princeton 1990, pp. 48-49.
[19] C. Bellanca, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governatorato* («Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Supplementi», 10), Roma 2003, p. 141.
[20] In alcuni manoscritti carolingi della scuola di Ada appaiono rappresentazioni di colonne decorate a spirale o colonne tortili. Il modello sembra essere quello delle colonne tortili vaticane. Cfr. E. Rosenbaum, *The vine columns of old St. Peter's in Caroligian Canon Tables*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII (1955), 1-2, pp. 1-15: 2. Anche nel manoscritto dei *Vangeli di Soissons*, con le 'tavole dei Canoni' miniate, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Bibliothèque Nationale, Lat. 8850) e in quello di Harley al British Museum (Harley 2788), si trovano rappresentazioni di queste colonne. Attraverso gli esempi carolingi questo motivo passò in alcuni manoscritti bizantini del IX secolo e successivamente in opere ottoniane. Nella pratica della copiatura, le colonne subirono numerose trasformazioni che portarono a una riduzione delle dimensioni e a una semplificazione dei dettagli.
[21] Una delle più antiche descrizioni di questa tecnica si trova nell'opera del monaco Teofilo, *Diversarum Artium Schedula*, composta fra XI e XII secolo.
[22] A. Amiaud, *La légende syriaque de Saint Alexis l'Homme de Dieu*, Paris 1889, pp. 1-9.
[23] La leggenda siriaca è giunta sino a noi in due manoscritti della prima metà del VI secolo, ora al British Museum di Londra; cfr. J.-M. Meunier, *La Vie de Saint Alexis. Poème français du XI siècle*, Paris 1933, pp. 2-11; F. Addonizio, *La leggenda di Sant'Alessio nella letteratura e nell'arte*, Napoli 1930; P. Golinelli, *La leggenda di sant'Alessio*, Siena 1987 (con bibliografia precedente).
[24] Golinelli, *La leggenda*, p. 16.
[25] La leggenda greca è documentata a partire dalla seconda metà del IX secolo, periodo al quale risale il più antico manoscritto giunto sino a noi ora conservato a Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. grec. 1538, ff. 210-214.
[26] G. Marchetti Longhi, *L'Aventino nel medioevo*, Roma 1947, pp. 11-12, 18-20. Golinelli, *La leggenda*, p. 20.
[27] H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano 2001, pp. 11-21.
[28] G. Philippart, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques*, Brepols 1977.
[29] Golinelli, *La leggenda*, pp. 26-27.
[30] *Acta Sanctorum Jul.*, IV, Venetiis 1748, pp. 257-258.

[31] S. PETRI DAMIANI, *Sermones*, in *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, LVII, Turnholti 1982, pp. 161-170; G. LUCCHESI, *Il sermonario di S. Pier Damiani*, in *Studi Gregoriani*, X, Roma 1979, pp. 32-33.
[32] H. SKOMMODAU, *Alexius in Liturgie, Malerei und Dichtung*, «Zeitschrift für romanische philologie», LXXII (1956), p. 172.
[33] *Acta Sanctorum Jul.*, pp. 258-261.
[34] GOLINELLI, *La leggenda*, pp. 23-28.
[35] A. GIEYSZTOR, *L'artisanat et la vie urbaine en Pologne médiévale*, Varsavia 1962, p. 399.
[36] Cfr. TOUBERT, *Un'arte orientata*, pp. 177-227.
[37] *Ibid.*, p. 145.
[38] Per la datazione degli affreschi al 1170-1180 vedi A. CADEI, *S. Maria Immacolata di Ceri e i suoi affreschi medievali*, «Storia dell'Arte», XLIV (1982), pp. 13-49, per la nuova collocazione cronologica al 1100-1130 vedi N. M. ZCHOMELIDSE, *Santa Maria Immacolata in Ceri*, Roma 1996, pp. 25-49.
[39] V. TIBERIA, *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, Roma 1996.
[40] F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico*, in G. MATTHIAE, *La pittura romana nel Medioevo*, II, Roma 1988, p. 281.
[41] A. TANTILLO, *Affreschi di Marcellina*, in *Un'antologia di restauri*, Roma 1982, pp. 112-113.

THE BASILICA OF SANTI BONIFACIO E ALESSIO ON THE AVENTINE. NEW DISCOVERIES AND HYPOTHESES

Claudia Viggiani

In 2005 a mural painting was discovered in the Basilica of Santi Bonifacio e Alessio on the Aventine. The fresco, perhaps pertaining to the counterfaçade of the Medieval church, is now visible in a small room, not accessible from the church and located at the far end of the right nave, beyond the bell tower.

The portion of painting still visible is approximately cm 400 high and cm 93 wide. A hole on the partition-wall has made it possible to measure the space between this and another wall, perhaps pertaining to the bell-tower, at a distance of approximately cm 90. The total width of the painted surface might be cm 180.

A saint and an angel are represented in the upper part of the ancient wall, within a frame composed of red bands containing polychrome ornamental elements; in the lower portion on the left is an architecture with an angel, perhaps kneeling.

It is possible that the saint represented is Alexis, because his body, given to the cares of the Benedictine monks who remained in the Convent until 1231, was venerated in the church. Furthermore it seems certain that a considerable pictorial cycle illustrating the life of the Saint was also present in the chapel in the right wing of the transept.

The Benedictine monks probably commissioned the fresco in a moment when lay patrons were scarce and power was firmly in the hands of the pontifical bureaucracy, especially supported by Montecassino, whose Abbey was the mother church of the Benedictine Order. Like Montecassino, the monastery on the Aventine was an important centre for book production between 11th and 12th century, with clerics working as scribes.

The dating of the discovered painting is not easy because the possible references cover a wide range of time, between the 11th and the 13th centuries, and the paintings with which it is possible to establish the most appropriate comparisons are themselves cases of controversial dating.

It is likely that the painter was one of the last members of the group of artists active in Rome and in the Latium, from the end of the 11th to the following century, within the *Renouveau paléochrétien*, aimed at the recovery of decorative and figurative motifs from the Classical tradition.

The painting shows close stylistic analogies with the cycles in the Roman Basilica of San Clemente, with those in Santa Maria Immacolata at Ceri and with those in the church of Sant'Anastasio at Castel Sant'Elia (Nepi). Its connection with the Roman school is evident in the painters' use of the same colours, as red and yellow, for clothes and the ornamental apparel.

A further interesting comparison can be traced between the figure of Saint Alexis and that of the prophet Isaias, portrayed between 1140 and 1150 on the apsidal arch of the church of Santa Maria in Trastevere. Such an important mosaic cycle must have had an extraordinary effect on the artists of the time, especially within the Benedictine order, of which the church of Santi Bonifacio e Alessio was one of the strongholds in Rome. Other evident stylistic analogies are with the paintings on the triumphal arch of the Benedictine Abbey of Santa Maria a Monte Dominico at Marcellina (Tivoli), and with those in the vestibule of the Abbey of San Giovanni at Argentella (Palombara Sabina), first a Basilian foundation, later taken over by the Benedictines.

The date of the frescoes at Marcellina – between the end of the 12th and the beginning of the 13th century – is possibly a *terminus post quem* for the painting on the Aventine; this was probably carried out in the second half of the 12th century, immediately after the execution of the mosaic on the apsidal arch of Santa Maria in Trastevere.

The fresco on the counterfaçade of Santi Bonifacio e Alessio can therefore throw light on the still uncertain chronology of painting in Rome and in the Latium in the years preceding the arrival of the workshops from Monreale in the building site of San Pietro in the Vatican and that of those from Venice on the site of San Paolo fuori le mura .